PINACOTECA DE LOS GENIOS

27

Utrillo

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia: año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay: año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

Mauricio Utrillo

Monografía por RENATA NEGRI

Traducción por JESÚS LÓPEZ PACHECO

El juicio del siglo XX, por OSVALDO SVANASCINI

PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

Mauricio Utrillo

El 26 de diciembre de 1883 una muchacha de dieciocho años, ex acróbata de circo, modelo de pintores y ella misma pintora aficionada, dio a luz un hijo en una mísera casucha de Montmartre, donde vivía con su madre. La muchacha, Susana Valadon, inmortalizará su nombre en la historia del arte, más que por su notable producción pictórica (discípula de Degas, alcanzará en el dibujo y en los óleos una técnica segura, a la que se añadió un vivaz talento), por haber sido la madre de Mauricio Utrillo, uno de los pintores más célebres del París del siglo XX. *Sobre el padre de Mauricio no se tienen datos seguros; parece que se trataba de un tal Boissy, mediocre personaje del mundo bohemio de Montmartre, el cual no tuvo ninguna participación en la futura evolución del muchacho, que fue bautizado con el apellido de la madre. Confiado a los cuidados de la abuela, mientras Susana repartía su tiempo entre los "ateliers" de los pintores amigos y las reuniones de artistas en la "Butte", el pequeño Mauricio creció, débil y enfermizo, desarrollando un carácter cerrado y huraño; en 1891, un amigo de Susana, el crítico y pintor español Miguel Utrillo y Molins, reconoció legalmente a Mauricio, quien, a partir de entonces, aunque no de buen grado, se llamó Mauricio Utrillo. En este momento entró en escena Pablo Mousis, empleado de buena posición, quien, al unirse afectuosamente a Susana (después se convertiría en su marido legítimo), instaló a toda la familia en un cómodo apartamiento de los alrededores de Montmartre, y se preocupó de la educación del joven; escolar inteligente, pero inquieto y desigual, el muchacho no llegó a terminar los estudios, y, a los dieciséis años, entró como empleado en un banco. Hacía ya unos años que había empezado a beber, y pronto su salud se resintió tan seriamente que obligó a su madre a internarlo en la clínica psiquiátrica de Santa Ana. Tenía sólo diecisiete años, pero, bien por tara hereditaria, bien porque ya a los cinco el agua y el vino habían sustituido para él a la leche, el alcoholismo lo había intoxicado de un modo irremediable. Al salir de la clínica, en el verano de 1901, la madre lo inició en la pintura, con la esperanza de distraerlo y apartarlo de su vicio. No logró su objetivo, pero despertó una vocación de las más auténticas y genuinas de nuestro siglo. Utrillo no dejó de beber, ni logró liberarse de las oscuras obsesiones, de los sueños inquietos que atormentaban su difícil adolescencia; pero ahora tenía, por fin, en sus manos, un instrumento de liberación, pues, mientras pintaba, conseguía verdaderamente evadirse de la realidad que lo rodeaba y que seguía apareciéndosele extraña e incomprensible. Después de 1909, a consecuencia de la separación de Susana y de Pablo Mousis, nuevos problemas de carácter económico vinieron a complicar la existencia de Mauricio; vagabundo, inhibido, totalmente incapaz de establecer un diálogo con el resto de la humanidad, arrastró el peso de su propia tristeza de taberna en taberna, viéndose mezclado en riñas, incidentes y desórdenes que a menudo requerían la intervención de la policía. Y, mientras tanto, continuaba pintando, por desahogo, por necesidad, o para obtener, a cambio de un cuadro suyo, una botella de vino. Y los fantasmas atormentadores que trastornaban su mente y amenazaban su razón, se esfumaban como por ensalmo, en cuanto Mauricio tomaba el pincel y se ponía ante una tela. Sus cuadros gustaban a la gente sencilla, pero interesaban también a algunos comerciantes; después de Tabarant y de algún otro revendedor ocasional, Libaude le pasó una exigua renta mensual, a cambio de ser el primero en ver todas sus obras; más adelante, después de su segunda permanencia en una clínica (esta vez, en Sannois), el mismo Libaude le organizó su primera exposición en la Galería Eugène Blot. Al estallar la guerra de 1914, Utrillo fue movilizado, lo mismo que el modesto pintor Andrés Utter, al que trataba desde hacía unos años y que se convirtió en el segundo marido de Susana; Mauricio fue pronto devuelto a su casa, y los años siguientes fueron de los más angustiosos de su vida; en 1916 estuvo en Villejuif, en un manicomio para locos furiosos; en 1917, en Picpus; en 1918, en otra clínica, de la que huyó, escondiéndose en la taberna de su amigo Gay. Al final de la guerra, París descubrió por primera vez a Utrillo: la exposición de sus cuadros del "período blanco" celebrada en 1919 en la Galería Lepoutre, obtuvo un clamoroso éxito; al año siguiente, Andrés Utter consiguió para su hijastro un contrato de la Galería Bernheim-Jeune, por un millón de francos anuales. Era una cifra casi fabulosa, y Andrés y Susana se encargaron de administrar, de la mejor manera posible, el genio de Mauricio; no lograron, sin embargo, evitarle nuevos períodos en clínicas ni tampoco incidentes que se complicaron con un intento de suicidio. Todo un mundo de críticos, de comerciantes, de falsos o verdaderos amigos, se agitaban en torno suyo, mientras él, indiferente a todo, pasaba sus días encerrado en su apartamiento urbano de la Avenida Junot, o en el castillo de Saint-Bernard, comprado por Andrés. Poco a poco abandonó el alcohol, mientras iban siendo más frecuentes las crisis místicas que ya había conocido en su juventud. En 1934 fue condecorado con la "Legión de Honor", y su nombre se convirtió en un mito para los franceses. Susana, muerta en 1938, fue sustituida, como guía y guardiana de Utrillo, por la viuda Lucía Valore, con quien se había casado en 1934; juntos vivieron en una tranquila villa de Le Vésinet, donde los últimos años de Utrillo pasaron sin historia, hasta su muerte, ocurrida el 16 de noviembre de 1955.*

1

La confesión de un alma en la emocionada evocación de un París inédito y profundamente amado

Tomemos un cuadro, uno cualquiera de los miles que pintó. Seguramente encontraremos en él una construcción: una fábrica, un cuartel, una casa de viviendas, una catedral: da lo mismo; en su fachada siempre se abrirán ventanas, bastante parecidas entre sí, ventanas como rectángulos oscuros, como heridas negras sobre el revoque claro, ventanas sin vida, inquietantes manchas de sombra que, en lugar de ofrecer una abertura sobre la intimidad secreta de los interiores, parecen constituir una barrera tangible entre el artista y el mundo de los hombres. Ventanas desoladas y desiertas, ingenuo y desgarrador símbolo de incomunicabilidad. Ventanas que nos hablan de la soledad desesperada que fue la tragedia humana de Utrillo y que es la fuerza más viva y conmovedora de su pintura.

Mauricio Utrillo es, durante toda su vida, un solitario, como hombre y como artista; vive en la misma ciudad que Picasso, que Braque, que Matisse, y es contemporáneo de ellos, como también de Klee y de Kandinsky, pero los nuevos caminos abiertos para el arte por estos maestros ni siquiera le rozan: no tiene teorías que defender, no tiene nuevas interpretaciones del mundo que proponer, no es dueño de mensajes que revelar. Tan sólo tiene su conciencia, amarga y resignada, de hombre frustrado. Y su poesía, tierna y desgarradora, como la mirada de un niño perdido en la contemplación de un sueño imposible. Porque Utrillo mira al mundo, a su mundo, con los ojos de un niño triste, y descubre secretas dulzuras, imprevisibles armonías en los lugares y cosas más triviales y simples, logrando "conferir esplendor —como ha dicho de él Tabarant, uno de sus primeros defensores— a todo lo que ignora la mirada distraída del que pasa". Considerando su lenguaje, los medios técnicos de que se vale, habría que decir que su pintura florece en el último extremo del gran tronco del impresionismo. En este sentido, Utrillo concluye una época, aunque ya con la sensibilidad, con la problemática interior de una edad nueva. Bajo la guía de su madre, modelo y amiga de célebres pintores, de Renoir a Degas y a Toulouse-Lautrec, aprende a conocer y apreciar las obras de los maestros impresionistas; tiene ocasión de verlas en la Sala Caillebotte del Museo del Luxemburgo, en la Galería Durand-Ruel y en casa del Tío Tanguy. Y cuando la madre le pone en la mano los pinceles y lo coloca ante una tela, instintivamente recurre a sus primeras experiencias, asimiladas más por intuición que por un auténtico estudio. Así, le vemos tomar de Pissarro la densidad del empaste, las vibraciones luminosas del color, la sugestión de calles y plazas, vistas desde arriba, en perspectiva; acercarse a Sisley por ciertas delicadas fusiones tonales, por el sosegado lirismo de paisajes urbanos aparentemente pobres y desnudos; sentir con Guillaumin la predilección por los barrios populares y por la sobria franqueza de la ejecución. Acaso ni siquiera el viejo Monticelli le es ajeno, con su pesada riqueza de materia, con su capacidad para recrear, como en sueños, lugares y cosas reales; y, desde luego, no le es ajeno Cézanne, al que comprende sólo en parte, pero lo suficiente para sentirse fascinado por la firmeza estructural, por el rigor geométrico de las composiciones del maestro de Aix. Y, sin embargo, Utrillo es algo muy distinto del pintor impresionista, pues el entusiasta descubrimiento del mundo natural y de sus apariencias que está en el origen de la visión impresionista, la alegría estática y sedante que de ella se deriva, ese sentimiento de felicidad inocente y primitiva suscitado por la adquirida conciencia de un milagro (y milagro fue para los impresionistas la revelación de la luz y del *plein air*, de las formas que varían

2

1. Vista de Le Vésinet. París, Colección F. Pétridès.
2. Las Fortificaciones de París. París, Colección P. Pétridès.
3. Paisaje. Milán, colección privada.

y pierden corporeidad con la caricia envolvente de la atmósfera), no tienen ya resonancia en el espíritu de Utrillo. Cuando, a los dieciocho años, comienza a pintar, han pasado quince desde la última exposición colectiva de los impresionistas; quince años atormentados y fecundos, que han asistido a la gradual y definitiva superación de la visión de un Monet o de un Renoir, y al lento ceder del naturalismo ante la inquieta exigencia de una verdad interior, cuya búsqueda se ha realizado a través de las múltiples tramas del postimpresionismo y del simbolismo. Y Utrillo, aunque encerrado en su aislamiento, aunque ajeno a cualquier discusión, a cualquier problema de orden teórico, es irrevocablemente hijo de estos nuevos tiempos, contagiado por la inquietud espiritual que constituye la herencia legada al nuevo siglo por el final del siglo XIX. Su actitud frente a la naturaleza no revela ya la serenidad contemplativa de los impresionistas, sino el tortuoso y sufrido caminar de un alma, cuyo vagabundeo sentimental se convierte en vagabundeo entre pobres calles y barrios suburbanos, donde es más fácil encontrar inmediatas correspondencias con las pálidas esperanzas, las desilusiones intensas, las dolorosas heridas de una interioridad enferma.

Utrillo, pintor de vistas urbanas, no es el único que cultiva tal género en París, en esta época; otros varios epígonos del impresionismo, artistas a los que la calidad limpia del dibujo y la exactitud de la observación no salvan de una monótona mediocridad, pintan a menudo las mismas casas, las mismas calles que encontramos en las telas de Mauricio, y con una técnica no muy dispar. Indudablemente, el hijo de Susana Valadon ha aprovechado tales experiencias, un poco anteriores o contemporáneas; pero lo que hace que se destaque netamente de los otros —por ejemplo, de un Quizet, no obstante ser uno de los más frescos y genuinos cultivadores del género—, es la necesidad interior que determina su elección y de la que brota su poesía: para los otros, la pintura de vistas es una manera; para él, un acto de amor, la única e insustituible forma de insertarse en el mundo, para asirse a una vida que se obstina en rechazarlo. Utrillo huye de los hombres porque tiene miedo de ellos, porque no sabe comprenderlos, tal como no sabe hacerse comprender, porque existe en él una imposibilidad congénita para adaptarse a sus leyes; todos sus contactos con la sociedad se resuelven en un choque, todas sus tentativas de acercamiento a sus semejantes terminan en una derrota que exaspera la angustia secreta de su condición de *refusé*, de desterrado espiritual en medio de una humanidad extraña y hostil. Y una confirmación de tal actitud nos la da precisamente su pintura, donde no hallamos jamás una figura humana realizada de un modo convincente; las pocas y toscas imágenes que se encuentran en sus telas —mujeres de caderas robustas, resueltas a manchones; hombres que son todo piernas y sombrero—, parecen semejantes a grandes insectos que el artista capta a disgusto, con evidente embarazo. Además, como para confirmar su actitud de extrañeza ante la escena, acentuando dolorosamente su sensación de irremediable soledad, están vistas siempre de espaldas, como alejándose en silencio. Pero, ¡qué diferente es la actitud de Utrillo frente al paisaje! No hay construcción, no hay muro agrietado que no le sea amigo, no hay barrio con el que su espíritu no vibre inmediatamente al unísono, penetrando hasta su más recóndita verdad. El amor que no puede y no sabe dar a los hombres lo vuelca, confiado, en las viejas casas del Montmartre que han visto su adolescencia dolorosa y acongojada, en las míseras calles periféricas, tristes como su propia vida, en las iglesias —las numerosas iglesias de Francia—, inocente símbolo de ese deseo de elevación, de ese anhelo místico que acompaña a sus crisis. Tiene una percepción extraor-

3

dinaria de la piedra, la siente viva como los demás han sentido viva la carne o las vibraciones de los bosques; todo lo que es arquitectura le conmueve, independientemente de su valor estético, de su aspecto exterior. Si pinta las catedrales de Chartres y de París, con el mismo amor pinta las fachadas corroídas y resquebrajadas de una taberna suburbana, los letreros desgastados de los cafés dudosos de Montmartre, las sucias aglomeraciones de casuchas de los callejones que llevan a la "Butte". Con desesperada ternura nos cuenta la historia sin mañana de ciertas afueras, donde la hierba crece difícilmente entre los adoquines, donde se alzan áridos edificios de fábricas, siempre cerrados, siempre desiertos. El paisaje urbano, tema constante de su pintura, es captado y recreado por Utrillo a través del filtro de la soledad y de la melancolía. Si, en ocasiones, un cielo débilmente azul, alguna rama de árbol florida, una bandera ondeante, crean la ilusión de una tímida primavera, de una jornada de fiesta, de un intermedio sereno, siempre las cuencas vacías de las ventanas, la ausencia de vida humana, el tangible silencio, nos vuelven a ese mismo clima desolado, incurablemente enfermo de tristeza.

La verdad poética de estas vistas no es una verdad óptica, no está en la fidelidad de la transcripción inmediata, sino en la interpretación sentimental que en ellas se nos ofrece; prueba de ello es que Utrillo no pinta casi nunca en el exterior, sino que prefiere trabajar en el estudio, confiando en la memoria y, a veces, hasta recurriendo —el caso más frecuente en los últimos años— a las tarjetas postales. El trazo resulta a veces convencional, trillado, y, por otra parte, el dibujo es en ocasiones inseguro; la paleta, ingenua —con empastes, primero, demasiado densos y grumosos, luego firmes y monótonos, mantenidos siempre sobre las mismas dominantes—. Considerando únicamente estos elementos, casi se lo podría definir como un pintor aficionado; y, sin embargo, semejante juicio se derrumba por completo ante muchas de sus telas. Los caminos de la poesía son infinitos, y la fuerza, el ritmo, la medida, aparte de la intensidad evocativa, que se encuentran en las obras de Utrillo realizadas en los primeros decenios del siglo, son suficientes para hacer de él un poeta purísimo, un maestro de la pintura. En Utrillo, como en todos los artistas, existe una trayectoria estilística bastante precisa y coherente cuyo desarrollo, sin embargo, sólo es posible dividir en grandes etapas, a causa de la obstinada fidelidad que siempre mantuvo hacia sus viejas maneras y sus temas habituales; su primer período, llamado de Montmagny, por el suburbio parisiense donde transcurrió en esta época la mayor parte de su tiempo, comprende la producción del artista hasta 1907, aproximadamente, y está representado por unos cincuenta cuadros que testimonian directamente su descendencia del filón impresionista. Suavemente obligado a manejar los pinceles, emprende la nueva actividad con convicción, como si se tratase de un deber: baja al jardinillo que hay frente a su casa, mira en torno suyo, y, en la tela que Susana le ha preparado, comienza a abocetar sus paisajes —casitas entre la vegetación, senderos rurales—, en los que reaparecen continuamente las referencias a la pintura de Pissarro y de Sisley, pero que están realizados con una pincelada más pesada que adensa el color en espesos grumos y que, al mismo tiempo, se mueve apresuradamente, sin preocuparse del dibujo y del orden de la composición. Pronto, sin embargo, en los primeros choques con su madre, que quiere imponerle determinadas reglas y le reprocha el uso excesivo y desconsiderado del color, se revela el interés, cada vez más vivo y estimulante, que va surgiendo en Mauricio por la pintura: ya no es un simple juego, una tarea que tiene que cumplir con indiferencia para agradar a los demás, es algo que se apodera de él y se le aparece como un camino abierto, una condición vital íntimamente necesaria, una inesperada liberación de su propia individualidad, encerrada en una existencia que es como un laberinto sin salidas. Ahora pinta con alegría, y lo hace con la misma furia que ha caracterizado sus primeras obras. En el cartón, que prefiere a la tela, extiende con entusiasmo kilos de color —amarillo, bermejo, laca rubia y blanco de cinc—, restituyendo a las fachadas de las tabernas que pinta su real y agrietada rugosidad, y sin dejar de añadirles, en su amor por la eficacia realista, los letreros torcidos sobre las entradas. Es una pintura rápida y somera, confiada a la evidencia descriptiva de esos colores fangosos, escamosos y chorreantes por las sucesivas manos de pintura, pero es también un arte de desconcertante rigor: casas y calles se alinean en un orden ingenuo, pero con una perspectiva exacta, y su aspecto trivial, la atmósfera quieta que las rodea, su propia verdad desnuda, son de una rara fuerza evocativa. Utrillo ha ido más allá de la simple representación, encaminándose ya hacia esa indagación aguda y profunda de lugares y cosas que produce sus más altas muestras en el período inme-

diatamente posterior. Estamos en 1908: desde este año hasta 1914, aproximadamente, se desarrolla el llamado "período blanco", la época más espléndida y afortunada del arte de Utrillo, constelada por una prodigiosa serie de obras maestras. La paleta se aclara, predominan en ella el blanco y el negro con reflejos azules. Colores de alba fría, esmaltados y secos, componen el cuadro, extendidos en tintas planas, unas veces lisas, otras encrespadas. Los temas no han cambiado, pero es el artista quien ha madurado, y no sólo en la técnica; para mirar su mundo, tiene ahora unos ojos nuevos, más afectuosos y conscientes, enriquecidos por una luz interior que se refleja en lo que ve. Ahora comprende a fondo su ciudad, no la turística y escandalosa, sino la de las playuelas ordenadas y tranquilas, aparentemente deshabitadas; la de las calles estrechas y polvorientas, con el parroquiano que se demora a la puerta de un café y el árbol esquelético en la esquina, buscando inútilmente el sol; es un París pobre y pacífico, de tarde de domingo, que en vano se finge vestido de fiesta, mientras el silencio se hace más pesado bajo un cielo de crepúsculo incierto: ni claro ni oscuro. Utrillo, con su bagaje de pobres sueños, de deseos imposibles, de ansias atormentadas, está en mejores condiciones que cualquier otro de llegar al corazón de esta ciudad, de descubrir su verdadera cara; la tristeza de los lugares que le son familiares en su propia tristeza, la imposibilidad de desahogos, la opresión que aplasta las casuchas arracimadas, el sentido macizo de soledad que pesa sobre la metrópoli, que aísla y acolchona los humildes hechos humanos que en ella ocurren. Todo esto nos lo cuenta Utrillo, en sus obras del "período blanco", con una poesía que es dulzura conmovedora y amor sin reservas. Junto a ciertas vistas nítidas, en las que la pureza geométrica de los volúmenes alcanza una limpieza y una sobriedad casi alucinantes en su rigor, hay telas de un encantado lirismo, como el *Jardín de Renoir*, que parecen inmersas en una atmósfera lunar: tramas sutiles de azules y grises, a las que sirven de pretexto la valla del recinto y las ramas desnudas de los árboles, se extienden en primer plano, mientras el fondo está lleno de una densa concentración de arquitecturas, en una perspectiva que se cierra con la visión fantástica de la Basílica parisiense del Sagrado Corazón. De muy poco después, entre 1911 y 1912, son cuadros como *Fábricas, La calle Ravignan* (ambos en colecciones privadas de Nueva York) y la *"Place du Tertre"* (Plaza del Otero, de la Galería Tate, de Londres), donde el artista alcanza la cumbre de la intensidad expresiva y evocativa: el rojo detonante que cubre, en parte, las fachadas de las fábricas es una brusca laceración contra el tejido claro del cielo, un escarnio a las equilibradas estructuras cúbicas de los edificios; los charcos de la calle Ravignan o de la calle Chappe recogen en lagos iridiscentes de luz los reflejos de las fachadas policromas que se asoman a ambos lados, en un rebote de colores que crean sugestivas armonías, transfigurando poéticamente la triste realidad de aquellos míseros barrios. Los verdes macerados, los amarillos opacos, los blancos ora deslumbradores de cal, ora oscurecidos por el desgaste, están empapados de la melancolía inerte y pesada de tantos días transcurridos sin historia, del mismo modo que el asfalto corroído conserva las huellas de tantos pasos perdidos; y, sin embargo, no es sólo esto lo que hay en las pinturas de Utrillo: la fuerza de su evocación es tal que sublima la humildad de estas inéditas vistas en una visión donde la pobre y desnuda banalidad de lugares y cosas, al acercarse a ella con pureza de sentimiento, es transformada mágicamente en poesía.

Después de 1914, el artista cambia, una vez más, de paleta, la enriquece con notas frescas y vivaces, mientras el trazo se hace más nítido y continuo: no construye ya mediante masas de colores, no "levanta" los muros de una casa con una pincelada ancha y densa, sino que se confía a un dibujo rápido y ordenado, de apariencia más serena al mismo tiempo. Estamos frente a una pintura más fácil y agradable, en la que se advierte, en ocasiones, algún primer síntoma de "manera"; no obstante, no faltan en esta época auténticas obras maestras, como la célebre *Casa de Berlioz*, obra verdaderamente magnífica por la originalidad del encuadre, por la fuerza de sugestión que se desprende de la atmósfera suspendida, como encantada, de la visión nocturna y por la extraordinaria armonía cromática que presenta junto al gris plomizo y pesado del cielo el rojo apagado de los tejados y el blanco alucinado de las casas, sobre las cuales dibujan complicados arabescos las densas ramas pardas. Obras vivas e intensas como ésta van siendo, sin embargo, cada vez más raras en la producción de Utrillo; pinta mucho, quizas demasiado, para contentar a amigos y comerciantes. Así, a partir de 1920, sus vistas, aun cuando sigan siendo agradables y luminosas, sabiamente organizadas en la distribución de masas y colores, parecen endurecerse, como si el artista no las sintiese ya como en otro tiempo; es una impresión que se acentúa ante los cuadros del cuarto y quinto decenio de este siglo, en los que Utrillo está plenamente consagrado, rodeado de honores y de reconocimientos oficiales. Patéticamente fiel a su pasado, se obstina en pintar los mismos temas de sus viejos cuadros; busca en las tarjetas postales las imágenes de su Montmartre, que los años han cambiado profundamente; recorre los caminos de su juventud; pero, más que la emoción y la nostalgia, es el recuerdo de la emoción lo que actúa en él: se explica así la melancolía que suscitan sus últimas obras, el *Moulin de la Galette*, pintado años después de haber sido destruido, callejas ya desaparecidas, vistas en las que se tiene la confirmación de que Utrillo se repite, de que se imita conscientemente a sí mismo. Es un extraño destino el suyo: ha obtenido el éxito y la fama, la sociedad le ha acogido, por fin, pero ha tenido que pagar por ello un precio muy alto: ha renunciado a la soledad, ha perdido su desesperación y, con ella, la fuerza más viva, la calidad inmortal de su poesía.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Indice de las ilustraciones

I - El jardín de Montmagny (1908, aprox. - 52 x 75 cm) - París, Museo Nacional de Arte Moderno. - *El cuadro, lleno de lúcida claridad, marca el paso entre el primer período de Utrillo, llamado de Montmagny, y el período blanco: los densos estratos de color que van del blanco al azul cobalto vibran con una emoción poética que revela la madurez alcanzada por el artista.*

II - La Basílica de Saint-Denis (1910, aprox. - 71 x 57 cm) - Zurich, Casa del Arte - *La calidad extraordinaria de la paleta de Utrillo en su primer período blanco resalta en esta obra, donde la fachada de la Basílica de San Dionisio, al norte de París, muestra una sobria esencialidad de líneas rectas y una materia cromática fría, abrillantada por un gotear de amarillo y carmín.*

III - La Puerta de San Martín, París (1911, aprox. - 27 x 31 cm) - Londres, Galería Tate - *Las mismas tonalidades sombrías, de un verde pardo que nos dan la impresión de pesadez de la antigua piedra corroída, se muestran y se vuelven a mostrar en esta tela donde se representa un arco triunfal erigido en 1674; la vida afanosa del barrio aparece en la perspectiva del bulevar.*

IV - El callejón Cottin, París (1910, aprox. - 62 x 46 cm) - París, Museo Nacional de Arte Moderno - *Es éste uno de los callejones sin salida que, en Montmartre, terminan a menudo con una pina escalera que lleva a lo alto de la Colina (la "Butte"); Utrillo ha captado aquí la vejez de los muros, el sentido de una vida angosta, contra la que se rebela un árbol florecido.*

V - Paisaje (1911, aprox. - 60 x 81 cm) - Milán, colección privada - *"A la belle Gabrielle", uno de los más típicos lugares de reunión de artistas de Montmartre, nos muestra aquí su fachada descolorida, en la esquina de la calle; los empastes de blancos y verdes, como lavados por la lluvia, distribuidos en manchas, muestran la melancolía que el lugar suscitaba en Utrillo.*

VI-VII - Fábricas (1911, aprox. - 49 por 73 cm - Nueva York, Colección Lewyt - *Medido con un ritmo geométrico de absoluto rigor, lacerado por la polémica violencia de los contrastes cromáticos, este cuadro, uno de los mejores de Utrillo, está dominado por la muda y solitaria desesperación de quien busca inútilmente en la calle desierta la grata presencia de un ser humano.*

VIII - La calle Ravignan, París (1911, aprox. - 60 x 73 cm) - Nueva York, Colección G. Ternapol - *Un abanico de minúsculas chimeneas rojas contra el cielo plomizo, varias casitas modestas pintadas con colores diversos y vivos, un tramo de asfalto, cuyos charcos, llenos de luz, sirven de contrapunto cromático a las arquitecturas: así transfigúrase poéticamente la calle.*

IX - "Place du Tertre", París (1911-12, aprox. - 50 x 73 cm) - Londres, Galería Tate - *En la plazuela se abren hoy locales de moda y convergen riadas de turistas; la imagen que de ella nos ha dejado Utrillo es, en cambio, de una conmovedora sencillez, de un aire tranquilo y silencioso, de una dulzura melancólica que evoca el clima de un pequeño mundo al margen de la ciudad.*

X - La calle de Norvins, París (1912 - 52,5 x 71 cm) - Zurich, Casa del Arte - *Una limpia mesura, una claridad estructural que testimonia las extraordinarias dotes para la composición del Utrillo "blanco", predominan en esta vista de típica atmósfera suburbana, donde tonos opacos y apagados de temerosa luz matutina tienden un velo de silencio y soledad sobre el barrio.*

XI - La Catedral de Chartres (1913-1914, aprox.) - Nueva York, Colección A. Lewyt - *Una luz más cálida, casi dorada, ilumina, en esta tela del período blanco ya avanzado, la sólida estructura de la antigua Catedral de Chartres; la obra es un testimonio de fe, una demostración "en figura" de esos eternos ideales del espíritu que siguen viviendo en la célebre iglesia.*

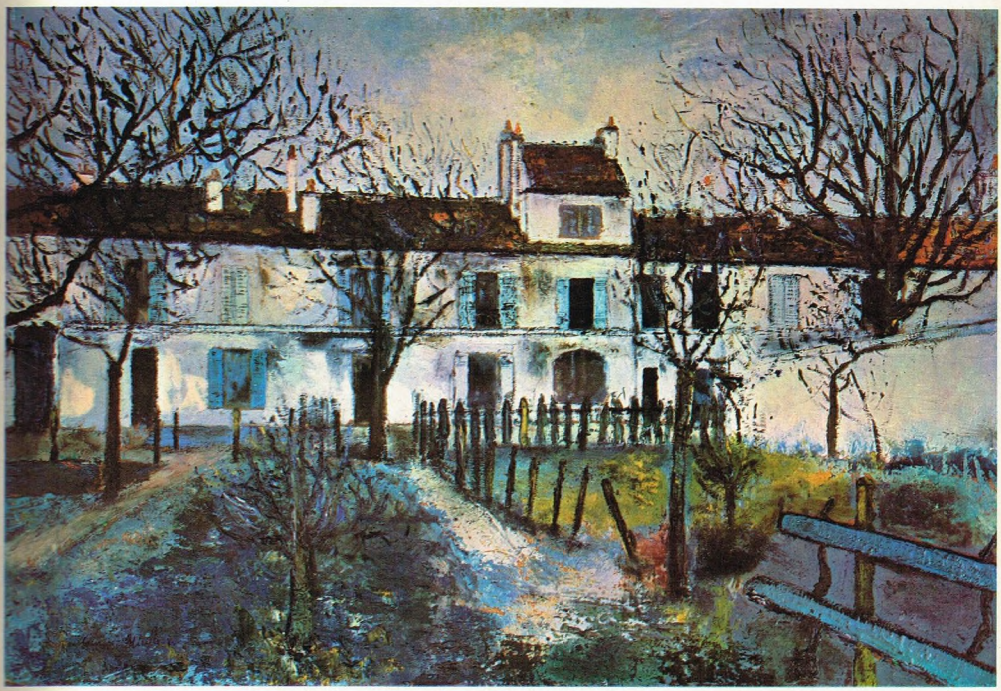
XII - El 14 de julio en la "Place du Tertre", París (1914 - 46 x 60 cm) - Nueva York, Colección A. Schwabacher - *Es el día de la fiesta nacional francesa: las banderas ondean al aire y las hojas de los árboles forman una densa trama verde contra el cielo. Pero las pocas personas que pasan se alejan, los bancos quedan vacíos, y Utrillo en vez de la alegría, encuentra el silencio.*

XIII - El viejo castillo (1916 - 54 x 64,5 cm) - Colonia, Museo Wallraf-Richartz - *Rápido y sutil, el trazo de Utrillo construye aquí un escenario casi de fábula; es la época de la primera guerra mundial y el artista ha abandonado ya la paleta del período blanco para confiar sus sensaciones a una forma de expresión más ingenua y detallada, en que vibran notas de lirismo.*

XIV-XV - Molinos de viento en Montmartre (1949 - 73 x 93,5 cm) - Nueva York, Colección H. Bakwin - *Como tantas otras obras de este período, el cuadro es un fragmento del pasado que Utrillo encuentra en sus recuerdos. Inspirado en una tarjeta postal, nos presenta, jirón lírico avivado por el color claro y brillante, un rincón de Montmartre que fue muy caro al pintor.*

XVI - La casa de Berlioz, París (1917, aprox. - 54 x 73 cm) - Toronto, Galería de Arte - *El cuadro debe su título a la pequeña construcción, visible en el extremo izquierdo, donde habitó desde 1834 hasta 1837, el músico Héctor Berlioz con su mujer. Es una obra de mágica y honda sugestión, inmersa en las sombras vespertinas que mudan el lugar real en paisaje de ensueño.*

XVII - Paisaje (1918-20, aprox. - 62 x 51 cm, detalle en la cubierta) - Chiavenna, colección privada - *En este paisaje de Sannois —una popular barriada de los alrededores de París—, Utrillo descubre las secretas maravillas del mundo de los pobres: un rayo de sol alegra los letreros de la fachada de la taberna y abrillanta la bandera que ondea al viento primaveral.*



I

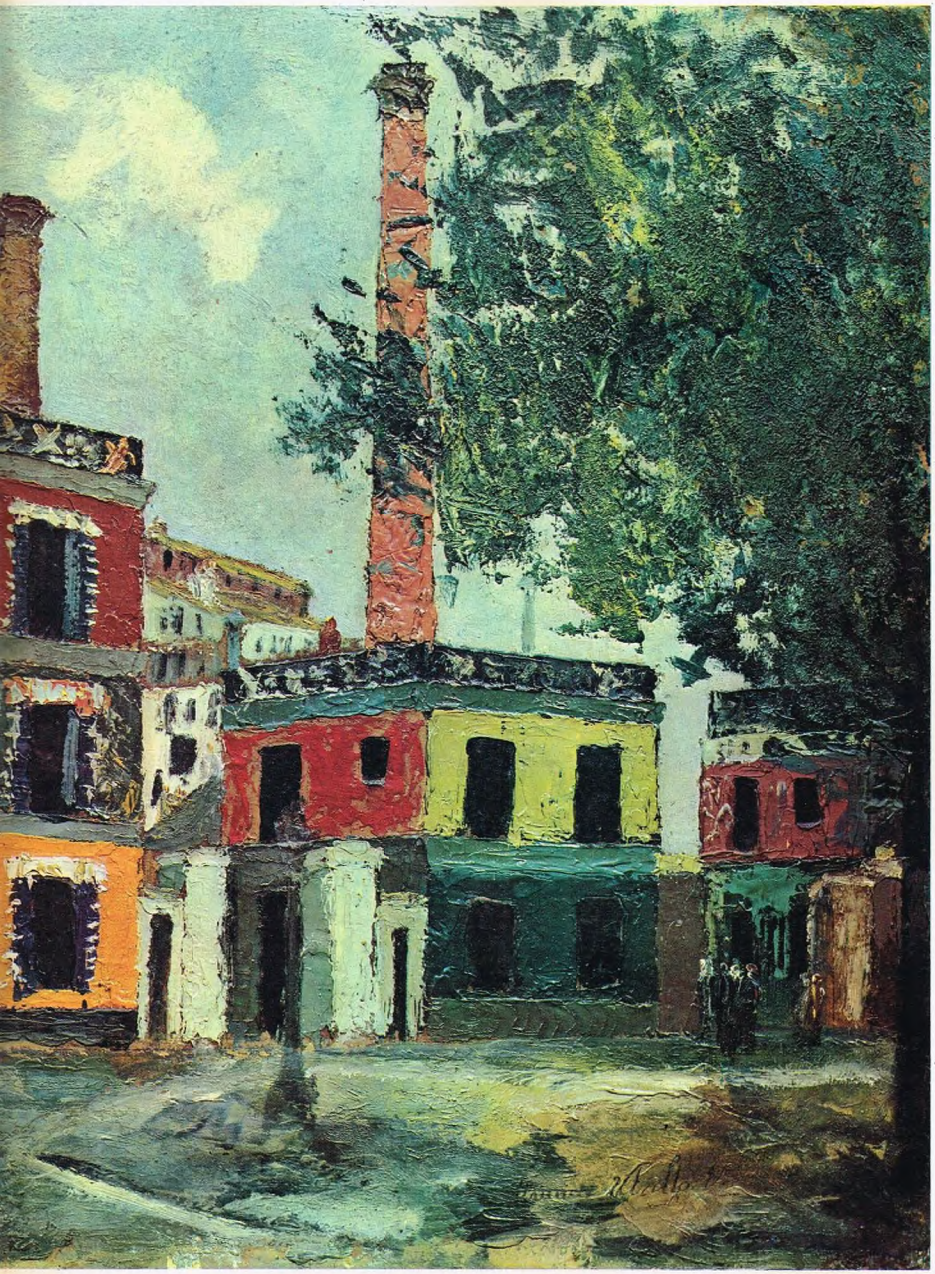
II

III

Maurice Utrillo V.

Maurice Utrillo.

Hotel

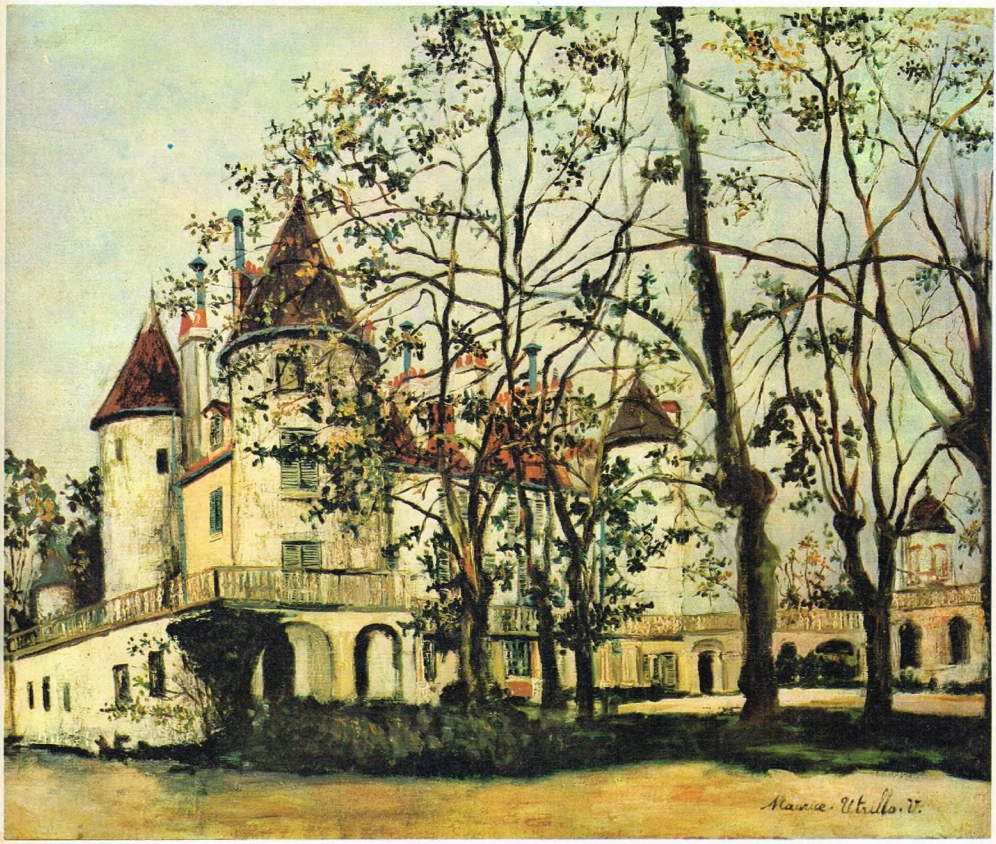


IX

X

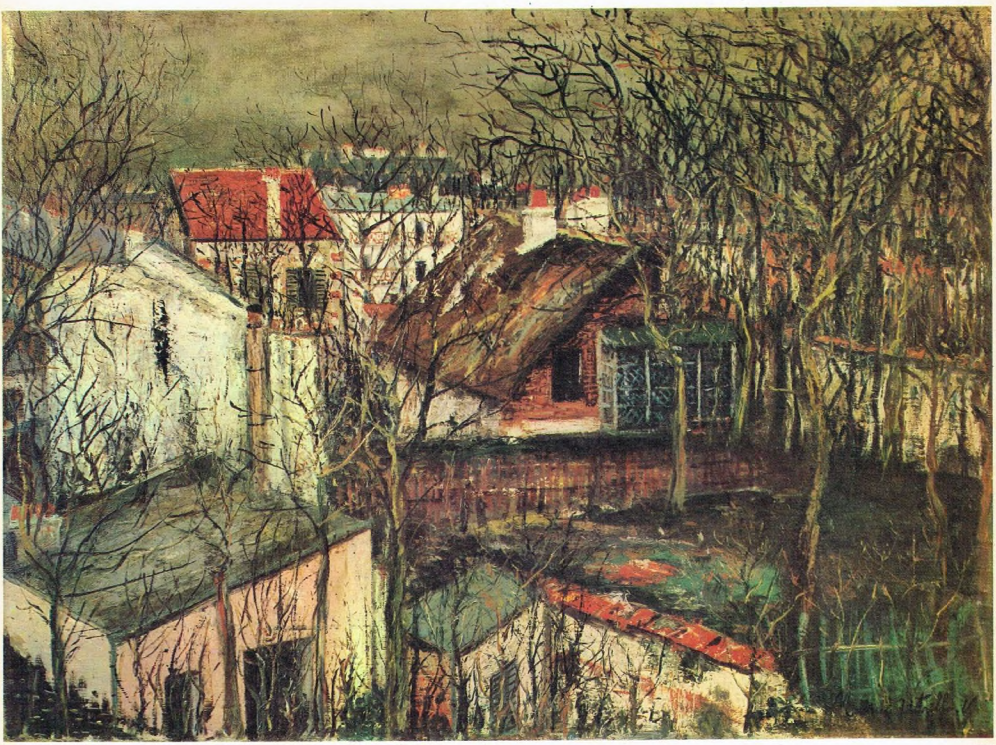
Maurice Utrillo V.

XII


Maurice Utrillo V.

Montmartre

HOTEL
DU MOULIN
DE
LA GALETTE
VINS ET LIQUEURS



XVI

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR OSVALDO SVANASCINI

Es cierto que existen grandes figuras a pesar de ellas mismas. Y también que, a veces, podemos recuperar la trayectoria de un destino con sólo recoger los deshilvanados acontecimientos que recuerdan su infortunio. Utrillo no le debe casi nada a la sociedad, ni a sus semejantes, ni al mundo, que lo entendió recién después de haber prolongado ese vago martirio de sus días, con esa melancólica redención que no conoce ni el mínimo recurso de la piedad.

Y, sin embargo, al contemplar esas obras que relatan su emoción ante el París encantadoramente sentimental, singularmente aferrado a la memoria, nos hallamos con una visión abrumadoramente solitaria, colmada de un silencio del que no será posible la evasión más o menos convencional. Antes, van Gogh había luchado descargando sobre la tela pinceladas que de una u otra manera gravitarían por su acento nervioso e ineludiblemente humano. Utrillo atemperó esa dinámica sucesión de curvas y giros para torturar a la materia sujetando sus embates, tratando, en cambio, de ordenar la densa y a veces informe capa de pintura. Con la ingenuidad que no es meramente la de un primitivo, sino tal vez la de un niño, como su fe —de acuerdo con la afirmación de su propio confesor, el canónigo Collin—, Utrillo refiere la historia de París, la de Montmartre en particular, a través de sus casas, de sus calles, de sus iglesias, de sus paredes cargadas de tiempo. El artista pinta esas fachadas que ha vigilado durante años, esos únicos elementos a los que dota de vida, esos muros que no le hacen daño. Demasiado sensible para justificar a los seres humanos, Utrillo prefiere no aludirlos. Así, sus personajes son casas, son estructuras y jamás hombres, mujeres o niños. Y cuando por casualidad aparecen figuras humanas, las interpreta deformando sus contornos, casi caricaturizando su apariencia, aunque de todos modos con ingenuidad, de una manera casi mecánica. Es la primera vez en la historia de la pintura, que las casas viven de esta forma, como si hubieran sido permanentemente azotadas por el hombre, y como si el tiempo las hubiera ayudado a envejecer para que su sabiduría silenciosa gravitara como una congoja.

El París de Utrillo, sentimental y descarnado, especialmente el de las primeras épocas, es el que reconocemos como un amigo pintoresco, exento de la alegría que nos proponía la poesía de Francis Carco, la dulce melancolía de Jacques Prévert o el brillo espontáneo de Guillaume Apollinaire. Si leemos este París, encontraremos la verdadera personalidad del pintor. Pero para ello tendremos que abandonar la visión superficial de un cuadro. Esa trampa aparece bastante a menudo cuando se miran las pinturas de determinados artistas. Ver la pintura, conocer la clave de hechos que se hallan sugeridos detrás de una apariencia más o menos atractiva es, en definitiva, conocer uno de los múltiples secretos del creador. Resulta más fácil sentir una conmoción ante la lírica transparencia de las faldas de las bailarinas de Degas, fluctuando en un aire colmado aún de la mágica atmósfera de la escena, que recordar la realidad de todas esas criaturas doloridas por el esfuerzo de la danza. Degas muestra a una bailarina fuera de escena, masajeándose el pie, apoyando su mano sobre la cadera, esperando angustiada, indiferente o vacilante, su entrada a la escena. La realidad supera la fantasía del escenario y, sin embargo, a primera vista sólo trasciende la suave impermanencia de los tules o la elegante curva de un brazo quebrando el aire. Es el mismo barniz de las luces de los cabarets de Toulouse-Lautrec, el que impide ver los rasgos determinantes detrás de la expresión de la goulue. Y hasta se nos hace difícil reconocer en los payasos, en los hombres dramáticos de Rouault, la figura simbólica y siempre herida de Cristo.

Se ha hablado suficientemente sobre el misterio de este pintor que amanece al arte aislado de los movimientos estilísticos, sin una formación académica, fuera de las especulaciones pictóricas más elementales. No existe premeditación en sus planteos, sino más bien un instinto voraz, que según los que le han visto pintar, aun en sus momentos de ebriedad, guía su mano con seguridad, fervorosamente, a la manera de una liberación. En ese sentido acierta Maurice Raynal cuando piensa que la solución al caso Utrillo deberá hallarse en una suerte de automatismo del inconsciente.

En definitiva, esa visión retoma los elementos de la confesión, de esa confesión prolongada en el estado de ánimo. Ya en la llamada época de Montmagny y posteriormente, los árboles no van a incidir demasiado en su obra. En cambio, los muros serán las fortalezas de los cuentos, detrás de los que podrá tal vez cobijar su indefensa estructura, su débil apariencia. Detrás de los muros no le apalearían ni los condiscípulos, ni su madre, ni los amantes de su madre, ni aquellos adolescentes que descargaban su euforia a través de las piedras arrojadas contra su caballete. Cuando van Gogh pintaba una cosa, un objeto, se tenía la impresión de que, al aprehenderla, se estaba tocando a un hombre. Por extensión, estos macerados muros del París de Utrillo sufren el peso de todas las miradas del mundo y a pesar de ello permanecen inalterables en el recuerdo.

Esa misma visión que constituye la mayor parte de su obra, llena de una tristeza a menudo desconsolada aunque nunca agresiva, ha sido curiosamente entendida dentro de un atractivo pintoresquismo. Esa ironía es la que permite que sus telas figuren jubilo-

samente en casas suntuosas y confortables, en ambientes a veces superficiales, con toda su ineludible gloria, casi como una menuda, humilde bofetada del ser que no pudo sobreponerse a su debilidad, salvo, quizás, cuando se evadía, mediante la pintura, del acoso cotidiano.

Faltaba, en el desarrollo de la pintura parisiense, una interpretación justamente humanizada como ésta. El itinerario pictórico alrededor de los artistas que aludieron a la ciudad de Utrillo podría comenzarse con la visión medieval hecha por los Hermanos de Limburgo para el duque de Berry, con los panoramas amplios de Francisco Millet, Juan Bautista Oudry y Carlos Lorenzo Grevenbroeck, que destacaban el pequeño puente y el castillo de La Muette. Las arquitecturas severas, ligeramente secas en su estructura, van a ser aludidas por Raguenet, quien destaca una monumentalidad que será planteada igualmente por Demachy. En cambio, para Alejandro Juan Noël, los cielos amplios se reflejarán dulcemente en los ríos serenos, en el Puente Real o en la plaza de Luis XV, vista desde la orilla del Sena, mientras que, en Hubert Robert, la grandilocuencia del paisaje, románticamente envuelto en pinceladas rápidas, nos traerá un diferente enfoque del puente de Nuestra Señora, de la puerta de San Dionisio o del puente de Neuilly. Otras serán las concepciones de Bouhot, del fantasmagórico Jorge Michel —quien pinta un molino de Montmartre que pareciera reflejar el alma de Gerardo de Nerval—, el puente de San Miguel o la calle des Saules, suavemente articulados por Corot, o las de Daubigny y Jules Dupré. Un poco más tarde el paisaje estará tocado por la luz, y las vibraciones se adelgazarán como una limpia plegaria en las telas de Jongkind, Monet —que tratará de apresar los secretos de la atmósfera--, Renoir, Guillaumin, Cézanne, Pissarro, Sisley, y luego van Gogh, Gauguin, Seurat, Sigmac —con sus pequeñas manchas que envuelven la realidad—, o el angélico aduanero Rousseau, que juega como una criatura gozosa con la visión de la isla de San Luis o la del puente de Grenelle. Y a ellos les siguen el París de Vuillard, de Bonnard, el de Othon Friesz, los grises sentimentales de Marquet, el color vital de Vlaminck, Matisse o Dufy, y la articulada torre de Delaunay.

A ninguno de ellos, no obstante, le ha dolido París como a Utrillo. Cuando mezclaba yeso y cáscaras de huevo al blanco de cinc, no hacía sino vitalizar una realidad casi táctil, y ampliar el frío argumento de los muros ateridos, adelantándose a esa exaltación de la materia que hace muy poco fue esgrimida por los informalistas. Muchas veces halló en el interior de las iglesias refugio de los muchachos que lo agredían; otras, cayó al pie de los altares, vagamente conducido por los espíritus del alcohol. Tal vez en sus borracheras haya visto a los ángeles corriendo por las veredas del cielo, libremente, mientras le dejaban diseñar las largas barbas de algún arcángel rezagado. Utrillo no olvidará que, detrás de êstos muros, su silencio fue respetado. Y pintó esas iglesias con fervor, casi como símbolos de su apaleada esperanza.

Así desfilan el Sagrado Corazón de Montmartre, la iglesia de Luynes, Nuestra Señora de París, la catedral de Moulins o la iglesia de Deuil, todas ellas trascendidas con una dulce, comprensiva intimidad, jamás propuestas como estructuras demasiado grandilocuentes. Sus iglesias están hechas a la medida del corazón y su diálogo será recatado, humilde, con esa llaneza del que no ha esperado nada y sabe sorprenderse por la pequeña pobreza de un barrio iluminado en la mañana.

Pero, además de ese fervor, Utrillo siente como un pintor nato. El admite una pincelada llena, a veces pesadamente movida, que fuera anticipada por van Gogh o Pissarro y que en cierta medida se aproxima a la superposición empleada por Rouault. En este último, como en Utrillo, la materia no es necesariamente untuosa, brillante, sino rugosa y hasta opaca, fruto de una macerada mezcla en la paleta. No importa que Utrillo trace líneas con la regla, que encuentre motivos en las tarjetas postales cargadas de convención. Los colores y las formas serán llevados por la mano de Utrillo sin que sus oídos puedan reconocer otra voz que la de su intuición generosa y liberada. Calles del Montcenis, de Clovis, de Norvins, de Muller, callejón Traînée, alrededores del Sagrado Corazón, plazas donde el cielo ha caído como un presentimiento, casas que se han vuelto premoniciones para un mundo que terminó por quererle, éstas de Utrillo se ordenan como un largo salmo que no conoció indiferencias, siempre amadas por el creador que las plasmaba en la tela.

Utrillo no es un pintor de experiencias, de heroísmos, a la manera de los cubistas, de los no-figurativos, a la manera, en fin, de los que crean estilos o movimientos. Es, sí, un hombre que ha sufrido más de lo suficiente. Si no pudo afrontar la ley de los días y las noches con la fortaleza de los hombres, halló la manera de devolver las imágenes retenidas en su retina. "El temor y el valor de vivir y de morir / la muerte tan difícil y tan fácil", escribió Paul Eluard. Para Utrillo esa muerte debe haber sido muy hermana, tal vez muy piadosa, y hasta es posible que en ella le hayan devuelto esos juguetes que la infancia le demoró, esos paisajes que volverá a pintar ahora para regocijo de los apóstoles menos prejuiciados. Paisajes que al verlos harán recordar la frase de Saint-John Perse: "La sombra de un gran pájaro me pasa por la cara."

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA	Pesos	120.—
Agente de suscripciones . .: Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires		
Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires		
* COLOMBIA Distribuidora Tequendama S. A. - Carrera 13, Nº 18-38; 3er. piso - Bogotá	Pesos	12.—
COSTA RICA Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José	Colones	8.—
* CHILE Publichile S. A. - Manuel Rodríguez 866 - Santiago	Escudos	5.—
ECUADOR Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil	Sucres	25.—
EL SALVADOR Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador	Colones	4.—
ESPAÑA Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona	Pesetas	60.—
GUATEMALA De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala	Quetzales	1.20
HONDURAS Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa	Lempiras	2.50
(I) MEXICO Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.	Pesos	15.—
NICARAGUA Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua	Córdobas	8.—
PANAMA Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá	Balboas	1.20
* PERÚ Distribuidora Limac S. A. - Avenida Bolivia 154 - Lima	Soles	35.—
PUERTO RICO Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan	Dólares	1.25
REP. DOMINICANA Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo	Pesos	1.20
URUGUAY Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo	Pesos	20.—
* VENEZUELA Distribuidora Gualcalpuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas Distribuidora Continental S. A. - Ferrenquín a La Cruz 178 Caracas	Bolívares	5.—

** Distribución a partir del 8 de enero de 1965.*
(1) Fecha de aparición en México: 19 de enero de 1965.

Correo Argentino Cuenta Suc. 37-7-34 y 60 (B)
Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

ANCHORENA
LUCA 3333
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina
28-X-64